

Création, re-création et/ou récréation : deux “ traductions ” anglaises de Richard Coeur-de-lion (1784)

Pierre Degott

► **To cite this version:**

Pierre Degott. Création, re-création et/ou récréation : deux “ traductions ” anglaises de Richard Coeur-de-lion (1784). Musicorum, Université François Rabelais (Tours) (2003-2013) ; Laurine Quetin (Saint-Julien-en-Genevois) (2014-), 2005. hal-02886630

HAL Id: hal-02886630

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02886630>

Submitted on 1 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Création, re-création et/ou récréation : deux « traductions » anglaises de *Richard Cœur-de-lion* (1784)

Dans sa thèse de doctorat consacrée à l'opéra-comique français de la seconde moitié du XVIIIe siècle, James Butler Kopp rappelle comment l'influence exercée par la littérature anglaise sur le « drame lyrique » contribua à faire les beaux jours de la Comédie-Italienne à partir des années 1760 :

It is obvious now that the literatures of Germany and England exercised a much greater influence upon the development of the *drame* than the literatures of Italy and Spain. The English influence was, in turn, more significant than the German, for two reasons: (1) it began much earlier, in the early years of the century, and (2) the English works introduced into France, although less numerous than the German, were themselves stronger and more significant works of literature.¹

Nombreux également sont les commentateurs qui ont mis le doigt sur le rôle joué par l'œuvre de Shakespeare dans les orientations esthétiques de Michel-Jean Sedaine (1719-1797),² à commencer par le choix délibéré du librettiste français de pratiquer le mélange des genres, option dont on sait à quel point elle était traditionnellement bannie de la scène classique française. Diderot, dans *Le Paradoxe sur le comédien*, ne manque pas d'attribuer, dans la bouche d'un des deux interlocuteurs, le caractère atypique de l'œuvre de Sedaine à l'influence du grand dramaturge anglais :

Sans vouloir préférer Sedaine à Voltaire ou Voltaire à Sedaine, pourriez-vous me dire ce qui serait sorti de la tête de l'auteur du *Philosophe sans le savoir*, du *Déserteur* et de *Paris sauvé* si, au lieu de passer trente-cinq ans de sa vie à gâcher le plâtre et à couper la pierre, il eût employé tout ce temps, comme Voltaire, vous et moi, à lire et à méditer Homère, Virgile, Le Tasse, Cicéron, Démosthène et Tacite ? Nous ne saurons jamais voir comme lui, et il aurait appris à dire comme nous. Je le regarde comme un des arrière-neveux de Shakespeare.³

Dans le jeu incessant des multiples réécritures lyriques qui virent le jour au XVIIIe siècle, dans le va-et-vient des emprunts, littéraires et musicaux, auxquels se livrèrent, dans les années précédant de peu la Révolution, la France et la Grande-Bretagne, il me paraît tentant d'examiner de quelle manière fut perçu et représenté en Angleterre le chef-d'œuvre de Sedaine et Grétry, la « comédie mise en musique » *Richard Cœur-de-lion* (Comédie-Italienne, 1784). Le sujet résolument anglais de l'opéra, ouvrage qui met en scène un personnage sur le point de devenir en Grande-Bretagne un véritable héros national,⁴ ne pouvait en effet manquer de flatter la fibre patriotique de nos voisins d'Outre-Manche, extrêmement avides, en ces temps de construction identitaire, d'exprimer par tous les moyens leur attachement à leur nation.⁵

Fait tout à fait remarquable, l'ouvrage de Grétry et de Sedaine nous fournit l'occasion de comparer deux réécritures contemporaines, le public de la capitale britannique ayant eu le rare privilège, à seulement quelques jours d'intervalle, d'assister dans les deux grands théâtres rivaux de la ville à deux adaptations particulièrement contrastées du même ouvrage. La première version, traduite par le dramaturge Leonard McNally (1752-1820) – personnage

¹ James B. Kopp, « The 'Drame lyrique' : a Study in the Esthetics of Opéra-Comique, 1762-1792 », Ph.D., University of California, 1982, 71.

² Voir notamment David Charlton, « Sedaine », *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, 4 vols. (London : Macmillan, 1982) 4 : 297-98.

³ Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, 1830, *Œuvres*, 5 vols. (Paris : Laffont « Bouquins », 1996) 4 : 1395-96.

⁴ Le succès de l'opéra de Haendel *Riccardo Primo, Rè d'Inghilterra* (1727), créé à Londres l'année du couronnement du roi Georges II, tient en grande partie aux nombreuses analogies établies entre les deux souverains.

⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage de Linda Colley, *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*, 1992 (London : Pimlico, 2003).

à la vie aventureuse, également entré dans la postérité pour ses activités d'espionnage... –⁶ fut jouée à partir du 16 octobre 1786 au théâtre de Covent Garden, sur une musique arrangée par le compositeur William Shield (1748-1829).⁷ La deuxième, une traduction due au Général John Burgoyne (1722-1792) – figure surtout connue pour sa participation à la guerre d'Indépendance américaine... –,⁸ fut créée le 24 octobre au théâtre royal de Drury Lane ; la partie musicale avait été cette fois-ci confiée au compositeur Thomas Linley, père (1733-1795).⁹

Les deux versions anglaises de *Richard Cœur-de-lion* nous permettent ainsi d'examiner comment deux compositeurs contemporains – mais également deux traducteurs – réagissent tour à tour face à un texte, verbal et musical, en tous points identique. Après avoir fait le point sur les principales orientations esthétiques des deux adaptations, je m'intéresserai au traitement de deux notions qui me paraissent centrales à l'ouvrage de Grétry et de Sedaine. Je me pencherai en effet sur le regard interculturel porté par une nation sur une autre, la manière dont le public français perçoit son voisin d'Outre-Manche se voyant naturellement « corrigée » dans les deux adaptations de l'opéra-comique. Je voudrais également m'interroger, dans le cadre de ces deux transpositions musicales, sur la manière dont les réécritures anglaises transposent le thème auto-référentiel de la fonction dramaturgique de la musique, thème qui marque l'ouvrage français originel.

Comme le rappelle fort justement Karin Pendle, les emprunts anglais au répertoire d'opéra-comique français ou italien se faisaient généralement sous la forme de *pasticcii*, c'est-à-dire de compilations musicales confiées le plus souvent aux compositeurs rattachés à tel ou tel théâtre, lesquels se voyaient chargés d'adapter aux goûts du public les ouvrages qui avaient pour mission de « transposer ». Pendle utilise cet argument afin de minimiser la part jouée par la partie musicale dans ce genre d'adaptations :

[...] scores of most British adaptations were pasticcios made up of music from contemporary Italian or English sources, with newly composed music by the likes of a Charles Dibdin, a James Hook or a Thomas Linley added. Hence the influence of opera-comique on opera in England was almost entirely literary.¹⁰

Le répertoire évoqué ici a été longuement analysé par Roger Fiske, qui consacre également quelques paragraphes aux deux versions anglaises de *Richard Cœur-de-lion*.¹¹ Contrairement aux arguments avancés par Pendle, il fait valoir en quelques mots comment la différence majeure entre les deux adaptations porte justement sur le critère de la fidélité à la partition originale. Sur les quelque vingt morceaux musicaux de la version française en trois actes, Shield n'en retient en effet qu'une dizaine,¹² Linley se montrant, malgré les

⁶ Voir Sidney Lee, ed., *Dictionary of National Biography*, 63 + vi vols. (London : Smith and Elder, 1885-1912) 35 : 243-44.

⁷ Voir Leonard McNally, *Richard Cœur de Lion. A Comic Opera, as Performed at the Theatre Royal Covent Garden. Taken from a French Comedy of the Same Name, Written by Monsieur Sedaine* (London : Cadell, 1786) ; William Shield, *Richard Coeur de Lion. An Opera. As Performed with Universal Applause at the Theatre Royal Covent Garden. Composed by the Celebrated Grétry, Anfossi, Bertoni, Dr Hayes, Dr. Wilson, Carolan and William Shield* (London : Longman and Broderip, 1786).

⁸ Voir Lee 7 : 340-42.

⁹ Voir John Burgoyne, *Richard Coeur de Lion, An Historical Romance. From the French of Mons. Sedaine. As Perform'd at the Theatre-Royal, Drury Lane* (London : Debrett, 1786) ; Thomas Linley, *The Songs, Duets, Trios and Choruses of the Historical Romance of Richard Coeur de Lion as Performed at the Theatre Royal in Drury Lane. The Music by Mons. Grétry. Adapted to the English by Mr Linley* (London : Thompson, 1786).

¹⁰ Karin Pendle, « Opéra-Comique as Literature : the Spread of French Styles in Europe, ca. 1760 to the Revolution », *Grétry et l'Europe de l'Opéra-comique*, ed. Philippe Vendrix (Liège : Mardaga, 1992) 245.

¹¹ Voir Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (London : Oxford UP, 1973) 466-67.

¹² Il s'agit des morceaux suivants : (1) ouverture et chœur d'introduction « Chantons, chantons » (« Let's sing, let's be gay ») ; (2) couplets d'Antonio « La danse n'est pas ce que j'aime » (« O! 'Tis not dancing I admire ») ; (3) air de Blondel « Ô Richard ! Ô mon roi » (« Richard, my liege, my gallant king ») ; (8) chanson à boire « Que le sultan Saladin » (« Let the Sultan's wanton care », morceau attribué à La Bruce dans la version anglaise) ; (5) air de Laurette « Je crains de lui parler la nuit » (« I dread to hear his voice by night », morceau déplacé à l'acte 2) ; (6) duo Blondel/Laurette « Un bandeau couvre les yeux » (« The downy God of smiles and sighs », morceau

modifications apportées au livret, beaucoup plus fidèle à la musique du compositeur franco-belge. L'adaptateur de la version de Covent Garden, William Shield, introduit ainsi dans la partition des musiques de styles et d'horizons divers, puisqu'on y compte des airs empruntés à des compositeurs italiens comme Anfossi, Bertoni et Duni, mais aussi une ballade écossaise et un air irlandais, sans oublier un *glee* élisabéthain daté de 1600, de même qu'un second *glee*, attribué cette fois-ci au compositeur William Hayes. Par un assemblage aussi hétéroclite, le compositeur contribue sciemment au caractère disparate de l'ouvrage de Grétry, déjà marqué, comme le rappelle David Charlton, par la multiplication des intrigues et des personnages secondaires.¹³ L'hybridation générique réalisée par un assemblage musical aussi composite se voit encore accrue par l'introduction dans le texte de nouveaux personnages, manifestement destinés à renforcer la veine comique de l'ouvrage. Vivement souhaitée par le public relativement « populaire » du théâtre de Covent Garden, cette dernière est dûment assumée par le librettiste-traducteur : « a few alterations have been made in the construction; and the writer has attempted to heighten the characters by a colouring of humour ».¹⁴

Parmi les morceaux composés par William Shield, on compte notamment deux airs introduits pour la reine Bérengère, figure substituée par McNally à la comtesse Marguerite de Flandres. Si le changement de personnage semble guidé par la volonté de mieux accorder la fiction à la réalité historique,¹⁵ il permet également d'accommoder à la scène anglaise les règles de bienséance morale ; Corinne Pré a ainsi montré comment cette substitution vise avant tout à acquérir « une coloration conjugale autrement satisfaisante pour les bonnes mœurs ».¹⁶ Par ailleurs, en offrant à la soprano anglaise Elizabeth Billington deux occasions supplémentaires de mettre en valeur ses exceptionnelles possibilités vocales,¹⁷ Shield privilégie une esthétique à l'italienne radicalement opposée à celle de Grétry, davantage partisan dans *Richard Cœur-de-lion* d'une déclamation syllabique susceptible d'évoquer le pouvoir expressif de la voix parlée. Si, en France, l'enjeu était manifestement de « franciser » le genre lyrique en réagissant contre la « comédie mêlée d'ariettes » héritée de l'opéra-comique italien,¹⁸ le théâtre lyrique britannique contemporain cherchait plutôt, dans les années 1780, à trouver un cadre générique qui pût accommoder les fastes vocaux dont s'enorgueillissait le King's Theatre à un texte résolument « anglais », fondé sur l'emploi de la langue autochtone, sur la primauté du dialogue parlé ainsi que sur le mélange des genres.

La version de Thomas Linley et du Général Burgoyne, tout en suivant de près Sedaine et Grétry pour le texte verbal et musical, opte résolument pour une esthétique à l'opposé de celle de Covent Garden, notamment en privilégiant la veine romantique du compositeur wallon.¹⁹ La nouveauté de cette version, dont l'effet conduit à renforcer le pathos inhérent à l'œuvre, consiste surtout à intervertir les rôles de Blondel et de Marguerite de Flandres, renommée ici Matilda. C'est en effet la noble jeune femme qui, déguisée en homme, feint

également déplacé à l'acte 2) ; (10) air de Richard « Si l'univers entier m'oublie » (« If by the universe forgot ») ; (11) romance de Blondel, complétée par Richard « Une fièvre brûlante » (« Surrounded in the thickest sight ») ; (15) l'ensemble « Oui, chevaliers, oui ce rempart » (« Yes, know my friends, within yon towers ») ; (17d) finale « Vive Richard, vive Richard » (« God save the king, God save the king »). Tous les autres morceaux musicaux sont soit de la plume de Shield, soit empruntés à d'autres compositeurs.

¹³ Voir David Charlton, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique* (Cambridge : Cambridge UP, 1986) 232.

¹⁴ McNally vii (preface).

¹⁵ Constatons à cet égard que McNally, par l'intermédiaire de ses personnages, introduit dans le texte des rappels historiques destinés à orienter le jugement du spectateur : « BLONDEL. Fearing that perfidy which he had often experienced from the monarch of France, the noble Richard attempted to reach England in disguise; but being discovered by Leopold, duke of Austria, was by him seized, and basely given up to Henry the Emperor, who now holds him prisoner in some obscure part of his dominions » (McNally 32).

¹⁶ Corinne Pré, « Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales, 1741-1815 », Vendrix 260.

¹⁷ Voir les airs « Once more my lyre, and then be still » (Shield 21) et « Freedom, divine aetherial flame » (Shield 60-65). L'air pour Bérengère « The sun declines » (Shield 46-48) réemploie, quant à lui, une musique initialement composée par Pasquale Anfossi.

¹⁸ Voir à ce sujet Kopp 108-18. Pour le traitement de la déclamation vocale, voir 192-322 (chapitre 8 : « The Musical Means of the « Drame Lyrique » »).

¹⁹ Cette dernière a, bien entendu, été signalée par maints commentateurs. Voir notamment Carl Maria von Weber, *Carl Maria von Weber : Writings on Music*, ed. John Warrack (Cambridge : Cambridge UP, 1981) 224.

d'être aveugle dans le but de libérer son amant. John Burgoyne explique les motivations d'un tel choix dans sa préface :

In adapting the following scenes to the English stage, no adventitious matter has been introduced: some liberty, however, has been taken in effecting the principal incident of the piece: the discovery of Richard's confinement being now given to Matilda in place of Blondel; as well to increase the interest of the situation, as to avoid the less affecting interposition of heroine in the latter part of the drama. – The elegant author of this Romance will pardon a freedom which has been taken with no other view than that of giving the best assistance of our stage to his admired composition.²⁰

C'est ainsi que Matilda se voit attribuer une grande partie du texte, verbal et musical, initialement confié à Blondel, à commencer par le fameux air « Ô Richard ! ô mon Roi », curieusement traduit pour la circonstance en « Oh, Richard! Oh, my love ».²¹ La fameuse scène de la prison du deuxième acte, au cours de laquelle la jeune femme prend la place de Blondel, acquiert par cette substitution un pathos qui semble annoncer, par la nature de la situation mise en scène mais également par le caractère de certains accents musicaux, cet autre opéra de sauvetage, ou *rescue opera*, qu'est le *Fidelio* de Beethoven, ouvrage implicitement présenté par David Charlton comme l'accomplissement du genre mal si nommé de l'« opéra-comique ».²² Dans son analyse de *Richard Cœur-de-lion*, le critique ne manque pas d'évoquer le caractère occasionnellement beethovénien de la partition musicale de Grétry.²³

Les options esthétiques suivies au théâtre de Drury Lane, et notamment le rejet de l'esthétique vocale italianisante privilégiée à Covent Garden, semblent avoir été également manifestées par le choix, pour l'incarnation du roi Richard, du tragédien John Philip Kemble, bien piètre chanteur. Voici comment le ténor Michael Kelly, sur le point de démarrer sa propre carrière de chanteur à Drury Lane, évoque la prestation de l'acteur anglais :

[...] nor did I think much of the vocal powers of the royal captive; and turning to [Stephen] Storace, said, 'If His Majesty is the first and best singer in your theatre, I shall not fear to appear as his competitor for public favour.' Storace laughed, and told me that the gentleman who upon that special occasion was singing, was Mr. John Kemble, the celebrated tragedian, who, to serve the proprietors, had undertaken to perform the part of Richard as there was no singer at the theatre capable of representing it.²⁴

Grétry lui-même, à l'occasion de l'extinction de voix du créateur de la version française, avait affiché haut et fort sa croyance en la supériorité du réalisme dramatique sur le critère de la pure beauté vocale. C'est du moins ce qui ressort des mémoires du compositeur : « Il articula quelques sons avec peine ; c'est bien là, lui dis-je, la voix d'un prisonnier ; vous produirez l'effet que je désire ; chantez & soyez sans inquiétude ».²⁵

Ainsi, si certains voient dans l'œuvre de Grétry une tension entre la foi du musicien dans la supériorité de la mélodie – marque de son « italianisme » – et son romantisme expressif précurseur – le côté beethovénien du compositeur wallon –, il est clair que la version de Covent Garden exacerbe la première tendance, tandis que celle de Drury Lane accentue considérablement la seconde. C'est bien au théâtre de Drury Lane qu'eut lieu dans les dernières années du XVIII^e siècle, sous l'impulsion de personnalités telles que le dramaturge Richard Brinsley Sheridan, le compositeur Stephen Storace et le ténor Michael Kelly, la

²⁰ Burgoyne iii.

²¹ La chanson à boire « Que le sultan Saladin » est en revanche confiée à Sir Owen, nouvel avatar de Sire Williams.

²² Voir Charlton, *Grétry* ix.

²³ Voir Charlton, *Grétry* 242. On pourra mentionner également l'existence des variations écrites par le compositeur allemand sur le thème récurrent de l'opéra, la chanson « Une fièvre brûlante » composée par Richard et jouée au violon par Blondel. Pour l'utilisation de ce thème dans l'opéra, voir notamment André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ; ou, essais sur la musique* (Paris : chez l'Auteur, 1789) 443-47.

²⁴ Michael Kelly, *Reminiscences*, 1826, ed. Roger Fiske (Oxford : Oxford UP, 1975) 149.

²⁵ Grétry, *Mémoires* 441.

naissance de cet « opéra romantique anglais » étudié par Roger Fiske, répertoire fortement influencé par le courant gothique qui traversait alors la Grande-Bretagne, en net contraste avec le type d'ouvrages simultanément joués au théâtre plus traditionnel de Covent Garden.²⁶ Il est troublant de constater comment une simple « réécriture », ou « traduction-adaptation », peut à ce point constituer le maillon d'une telle évolution générique.

Les deux versions anglaises de *Richard Cœur-de-lion* se démarquent également par la façon de restituer la présentation par Sedaine du caractère national « anglais », chacune remédiant à sa manière aux stéréotypes véhiculés par le livret français. Ainsi, si Burgoyne se contente de « corriger » les clichés exprimés dans l'original, McNally s'applique, grâce à l'introduction de ses nouveaux personnages, à les « inverser ».

Tout d'abord, Burgoyne rectifie le non-sens que constitue, pour des oreilles anglo-saxonnes, l'origine « galloise » du soi-disant « Anglais » Sire Williams,²⁷ renommé ici « Sir Owen ». Ce faisant, le traducteur se plaît également à atténuer le caractère passionné et emporté du personnage conçu par Sedaine : « the owner is a foreigner, from England, as they say; and though he is very passionate, all the village say he is very good-natur'd », s'empresse de préciser un des personnages du livret.²⁸ La « domestication » de Williams/Owen passe également par la clarification des raisons qui le poussent à demander à ce que quelqu'un lui lise la lettre écrite par Florestan à Laurette : « The Governor writes a Cheveux de frize fashion – all zig-zag – like his own fortification – I can't make any way through it – I wish I had somebody to decipher it ». ²⁹ Chez Sedaine, on pouvait croire que c'était l'inculture de Williams qui le conduisait à s'adresser ainsi à Blondel : « Je voudrais bien connaître ce que dit cette Lettre. Ils ont à présent une manière d'écrire qu'on ne peut déchiffrer ». ³⁰ McNally, dans la version de Covent Garden, est encore plus explicite dans sa façon de justifier l'étrange inaptitude de son personnage – renommé ici « Morgan » –, qu'il attribue autant à l'état psychologique de ce dernier (« I am blind myself, blind with rage ») qu'à la calligraphie « germanique » de la lettre : « MORGAN. I can not make out this German writing – it is so in and out, zig zag, like a chever de freze ». ³¹

Plus loin, Burgoyne pousse le patriotisme d'Owen jusqu'à lui faire interdire à Matilda de critiquer les usages de son pays, ce qui n'empêche pas le valeureux Anglais de se plaindre lui-même du traitement que lui a infligé sa propre patrie :

SIR OWEN. [...] my castle and my lands were forfeited – and after fighting her battles, I was sentenc'd by my ungrateful country.

MATILDA. A hard and ill return indeed –

SIR OWEN. I suffer no man to abuse my country, but myself.³²

Enfin, Burgoyne affine également le trait qui rend reconnaissable l'anglicité du personnage, donnant davantage de crédibilité au texte du livret. Si Williams, dans la version française, est repérable par l'utilisation comique qu'il fait du juron « goddam »³³, naturellement prononcé à la française, c'est la référence à un trait culturel connu qui permet de l'identifier dans la version anglaise : « SIR OWEN. Oh! if I had him in England on the top of Penmanmawr / MATILDA. What! – Are you a Briton then? [...] Glorious nation ». ³⁴ Notons au passage que la réplique « Vigoureuse nation » de l'original devient ici « Glorious nation »...

²⁶ Voir Fiske 487-539 et 540-79 (chapitres 14 et 15 : « Storace in the Ascendant, 1788-1796 » ; « Decline, 1788-1800).

²⁷ Voir Grétry, *Richard Cœur-de-lion. Comédie en 3 actes en prose et en vers par M. Sedaine* (Paris : Houbaut, [1786]) 36-37.

²⁸ Burgoyne 3.

²⁹ Burgoyne 9.

³⁰ Grétry, *Richard Cœur-de-lion* 35.

³¹ McNally 30.

³² Burgoyne 13.

³³ Grétry, *Richard Cœur-de-lion* 36.

³⁴ Burgoyne 11-12.

Comme on pouvait s'y attendre d'une adaptation qui vise à angliciser la musique de Grétry, la version de McNally à Covent Garden va plus loin encore dans l'exaltation de la fibre patriotique. Ainsi, si Williams/Morgan conserve son identité galloise, c'est pour mieux souligner la solidité du personnage : « I am not an ozier that bends to every blast – No, sirrah, I am an old British oak, and stand firm against any storm that blows upon me ».³⁵ L'association entre le caractère noble et passionné de Morgan et ses origines nationales se voit d'ailleurs longuement explicitée :

BLONDEL. Why so passionate?

MORGAN. I am a Welshman

BLONDEL. Be calm –

MORGAN. No, I'll storm – I am from a country, where virtue, though reduced to poverty, is better respected than vice wallowing in riches.

BLONDEL. From Wales –

MORGAN. Yes, and a soldier, who would rather see his daughter wife to the meanest peasant, than mistress to the most dignified lord –

BLONDEL. Let me press your hand.³⁶

Dans une adaptation marquée par l'hétérogénéité des sources et des genres, on ne sera pas surpris que la glorification de la nation britannique – qu'il s'agisse de la revalorisation de traits anglais, écossais, irlandais ou gallois... – passe également par le dénigrement de tout autre caractère national. Tel semble être, en effet, le rôle des personnages rajoutés de Berghen et de La Bruce, deux caricatures qui cristallisent les maux associés abusivement aux nations non britanniques représentées dans l'ouvrage. Si Berghen, incarne de toute évidence, la supposée lourdeur germanique, La Bruce se voit investi de la tâche de suggérer ce qui, pour un spectateur anglais de cette époque, pouvait être perçu comme la roublardise française, vice dont La Bruce, après en avoir été apparemment la victime,³⁷ se montre coupable sous les yeux mêmes du spectateur.³⁸ Parmi les talents dont le personnage « bouffe » use et abuse dans le but de servir ses divers intérêts, financiers et autres, son aisance avec les femmes figure évidemment en bonne place...

À la cupidité et à la fausseté de l'ennemi héréditaire, particulièrement suspect en ces années pré-révolutionnaires, McNally oppose la droiture et la générosité naturelles du peuple anglais, telles que ces dernières se manifestent notamment lors de l'ajout textuel qui marque la dernière scène de l'opéra :

BLONDEL. From when an express is just arrived, with intelligence that the people, to satisfy the avarice of the Emperor, and relieve their King, have raised the enormous ransom demanded.

RICHARD. See, my queen, the church has poured forth her treasures – the nobility their revenues – every class of my subjects have vied in loyalty.

BLONDEL. And to the honour of my fair countrywomen, they have parted with their jewels and ornaments to aid the glorious cause.³⁹

La traduction du texte chanté, dans laquelle les paroles de Sedaine « Vive Richard » se transforment curieusement en « God save the King », mots autrement connotés que ceux de l'original français, parachève le caractère résolument nationaliste de la réécriture pour Covent Garden.⁴⁰ De même, la traduction du texte de la fin du n°15 de la partition ne fait que confirmer les orientations d'une telle version, qu'on pourra une fois encore opposer à celle de Linley et Burgoyne à Drury Lane, résolument fidèle à Sedaine :

³⁵ McNally 10.

³⁶ McNally 31-32.

³⁷ « I was taught to live upon nothing but losing everything – The leeches of Paris sucked up my patrimony; its pleasures I found pains; its sweets, bitters. I there met with gentlemen who purchased upon credit, but never paid – tradesmen, who set up business to the broken down – merchants, who ruined themselves to have fortunes » (McNally 23).

³⁸ Voir McNally 44.

³⁹ McNally 61.

⁴⁰ Pour les mêmes mots, Burgoyne devait se contenter de « Long live the King » (voir Burgoyne 50).

CHOEUR Blondel ! Blondel ! Oui, c'est Blondel ! Ah ! cher Blondel ! Ah ! quel bonheur ! Quel coup du ciel ! C'est notre ami Blondel !	CHORUS Soldiers strike home! Britons ne'er flee; Glory's our cause, Richard we'll free.	CHORUS Blonde!! Blonde! Yes 'tis Blonde! Happy hour oh! happy hour, Haste Richard's foes to repel!
LA COMTESSE Travaillons à sa délivrance ! Ah ! Blondel ! Mon cher Blondel ! Ciel ! Quel coup du ciel !	BERENGARIA and BLONDEL Come, my friends – friends all, join in chorus; Soldiers haste with heart and hand, Blondel leads – victory lies before us; Liberty and Old England. ⁴²	MATILDA Fly oh! Fly his freedom to obtain! Yes Cavaliers behold Blondel! Oh may success our fears dispel! BLONDEL Fly oh! Fly his freedom to obtain! Yes Cavaliers behold Blondel! Let's haste and Richard's foes repel! ⁴³
BLONDEL Travaillons à sa délivrance ! En ne parlons point de Blondel ! C'est votre ami Blondel ! ⁴¹		

Le caractère « anglais » de la victoire finale se voit encore marqué par la présence du drapeau de Saint Georges, exhibé par Morgan à la fin de l'opéra : « See how proudly the Emperor's Eagle flies – but I have brought St. George's flag ». ⁴⁴ On le voit, McNally ne recule devant rien pour accentuer le caractère nationaliste de son ouvrage, aspect qui lui aurait été reproché à en croire les propos polémiques qu'il tient, sur le ton du sarcasme, dans la préface de la version publiée de sa traduction : « [one critic] made this great discovery, that the sentiments of loyalty breathed through the dialogue, were inimical to the British constitution ». ⁴⁵

Quoi qu'il en soit, en alliant au caractère anglais de la musique le thème de la glorification de la mère-patrie, la version de Shield et McNally affiche une cohérence qui, même si on peut préférer pour sa concision la version de Drury Lane, reste en soi tout à fait appréciable. Cependant, en procédant à d'autres modifications, les deux auteurs confèrent à leur adaptation une logique interne qui semble mieux s'accorder à l'un des thèmes essentiels de l'ouvrage de Sedaine et de Grétry. C'est en effet par leur attention portée à la fonction de la musique au sein même de l'œuvre musicale que Shield et McNally rejoignent, peut-être en l'exacerbant plus que de raison, l'allusion faite par les auteurs français à la fonction auto-référentielle de la musique, ici mise-en-abyme par la nature même de l'histoire représentée.

La dédicace de Grétry à Mme des Entelles, telle qu'elle apparaît dans la version publiée de 1786, établit assez clairement le parallèle entre le geste du compositeur d'opéra, soucieux d'exprimer sa reconnaissance à ses admirateurs, et celui du troubadour représenté dans l'ouvrage pour qui la musique est l'unique moyen de rentrer en communication avec le souverain qu'il chérit et révere entre tous :

Qu'il fut glorieux pour l'ancien troubadour Blondel de devoir la délivrance de son Roi à la Musique que ce Prince aimait et cultivait avec distinction !
Je ne serais pas moins heureux, Madame, si ce bel Art que vous rendez si intéressant par le charme de vos Graces et de vos talents me procure l'avantage de vous présenter l'hommage de ce nouveau fruit de mes Veilles, et de vous rendre le juste tribut de ma reconnaissance et de mon respect.⁴⁶

⁴¹ Grétry, *Richard Cœur-de-lion* 99-104.

⁴² McNally 53.

⁴³ Linley 49-53.

⁴⁴ McNally 58.

⁴⁵ McNally viii.

⁴⁶ Grétry, *Richard Cœur-de-lion* (dédicace).

L'ouvrage, qui affiche un roi-compositeur et son troubadour-interprète, se prête, en effet, à une lecture qui permet de faire de la musique le thème central de l'opéra, l'acte de restitution musicale se voyant littéralement mis-en-abyme dans l'intrigue. Comme le montre la scène au cours de laquelle Richard reconnaît la voix de Blondel, la musique est présentée comme le seul moyen permettant de mener à bien une entreprise autrement vouée à l'échec. David Charlton a notamment étudié les différents fonctionnements de la mise-en-abyme, le texte de la chanson « Une fièvre brûlante » constituant à lui seul une version miniaturisée de la situation représentée dans l'ouvrage.⁴⁷ Permettant à Blondel d'entrer en contact avec Marguerite, puis de se faire reconnaître de Richard, la musique apparaît comme le ciment par lequel les êtres chers parviennent à se retrouver pour affronter les forces ennemies. On constate que la version de Shield et McNally à Covent Garden privilégie cette dimension, contrairement à celle de Linley et Burgoyne à Drury Lane, qui semble plutôt l'occulter.

Des deux versions anglaises, seule celle de Covent Garden conserve la référence explicite au mythe d'Orphée, indice de la thématique centrale de l'opéra.⁴⁸ Dans la version de John Burgoyne, la référence à Orphée est remplacée par une déclaration d'amour conjugal, en complète cohérence avec les choix signalés plus haut :

Orphée animé par l'amour
s'est ouvert les portes des
enfers, les Guichets de ces
tours s'ouvriront peut-être aux
accents de l'amitié.⁴⁹

The gates of hell opened to
the music of Orpheus, when
animated by love – the gates
of this castle shall open to me
who am inspired by
friendship.⁵⁰

If my foreboding soul
misleads me, and this spot
affords no tidings of its Lord,
then, if my heart breaks not,
in the near convent's cell, I'll
hide my woes and shame for
ever.⁵¹

La version de Covent Garden est la seule également à faire du troubadour une figure de pacificateur, insistant une fois encore sur la fonction performative de la musique. Voici en effet comment Blondel s'interpose lors de la dispute entre Laurette et son père : « BLONDEL. Nay, be advised by me, and I will establish harmony among you ».⁵²

Plus important, si le texte de Sedaine célèbre le pouvoir suprême des « filles de Mémoire », dont les récits permettront plus tard de glorifier la vie des héros, le texte de McNally établit un contraste très net entre les figures mythologiques traditionnelles, apparemment impuissantes à libérer le roi emprisonné, et le troubadour anglais (« British minstrel »), seul capable, par la force de son chant, d'agir sur le sort de son monarque :

Unhappy monarch look for aid,
Not from laurels, fame or glory;
Not from Clio, heavenly maid,
Who shall celebrate this story.
A British minstrel hopes to prove,
His loyalty and love,
Nor seeks reward but from above.
Richard, my friend, my patriot king,
Blondel remains
To break thy chains;
Blondel thy friend
His life will end,

⁴⁷ Voir Charlton 228, 237, 241, 244, 247-48, 250.

⁴⁸ À cet égard, voir Charlton 205 : « Sedaine, no less than Monteverdi and Striggio, had problems with his last scene precisely because he was *not* writing a rescue opera, but his own Orpheus opera ».

⁴⁹ Grétry, *Richard Cœur-de-lion* 17.

⁵⁰ McNally 8.

⁵¹ Burgoyne 6.

⁵² McNally 10.

Or will to thee assistance bring.⁵³

Il semble donc que la thématization de la musique, telle qu'elle est développée ici, a en partie pour fonction de clamer la supériorité de la musique « anglaise », seule capable d'infléchir, à l'image du chant d'Orphée, le cours du destin. C'est en effet cette dimension qui informe et unifie le texte de Shield et McNally, transformé en discours réflexif et apologétique. Substituant au violon de Blondel la harpe légendaire de Carolan, le barde mythique de l'Irlande populaire dont la musique est également entendue dans l'adaptation musicale de William Shield, les deux auteurs transforment le troubadour de l'opéra en un véritable « Orpheus britannicus », à même de libérer son souverain des fers dont il est prisonnier. Peut-être pourrait-on pousser l'analogie jusqu'à voir dans la figure de Richard une allégorisation de la musique anglaise, prisonnière de diverses influences étrangères...

Curieusement, la dimension méta-musicale est également contenue en creux dans l'air de Bérengère, laquelle ne manque pas d'évoquer le pouvoir performatif de sa lyre, de sa flûte et de sa voix, condamnées à jamais au silence si son désir de revoir son époux devait ne jamais se réaliser :

Once more my lyre, and then be still,
To warn the world to count their days,
Lest they their sacred leisure spill,
In evil works and evil days;
And now, my lyre, thou may'st be still.
Once more, my pipe, and then be still,
To warn the world how they affect
Things all too high, with stubborn will,
And stable joy for man expect.
And now, my pipe, thou may'st be still.
My voice, my lyre, my pipe be still,
Yet silent shall not be your fate,
When to oblivion's dusky rill,
Retire the little and the great;
Ye all shall be found when I am still.⁵⁴

Le dernier air de la protagoniste, celui au cours duquel Bérengère célèbre les joies de la liberté retrouvée, source infinie d'inspiration pour le poète, file, lui aussi, une série de métaphores musicales :

Freedom, divine aetherial flame,
Who bid'st terrific thunders roll;
Mov'st to soft harps the spherical frame,
And wak'st to extacy the soul.
For Thee the poet's strain shall flow,
Inspirer of the vocal strings;
And Philomel forget her woe,
To aid Thee by whose aid she sings.⁵⁵

Une fois encore, derrière le cliché que pourrait évoquer l'allusion au chant de Philomèle ou au pouvoir subtil de la harpe céleste, on peut voir la représentation allégorique de véritables forces agissantes, celles qui ont œuvré de concert pour obtenir la libération tant souhaitée.

Qui plus est, la glorification inconditionnelle de la musique semble également s'accompagner d'un discours qui minimise l'importance du texte verbal. Les paroles du dernier air de La Bruce – rôle « bouffe » destiné à mettre en valeur les talents comiques de l'acteur-chanteur John Edwin – cherchent de toute évidence à ridiculiser la fonction du poète,

⁵³ McNally 8.

⁵⁴ McNally 14.

⁵⁵ McNally 57-58; Shield 60-65.

présenté ici comme un rimailleur (et traducteur...) fortement alcoolisé et quelque peu fanfaron :

So I have run about the world to fine purpose – promoted to a tapstership in Germany, and may now feed upon sour-cROUT and rhenish – A fellow of my genius – a poet – a Heaven-born poet – none of your regular made ones – at a translation now, I and three more, could extract from the dullest of all Opera's a capital kind of romantic entertainment – then for originality!⁵⁶

Remarquons cependant, dans ce véritable « anti-climax » dramatique, la nature foncièrement auto-référentielle d'un passage au cours duquel le personnage, sur le ton de la dérision, vante de pouvoir transfigurer par le biais de la traduction « le plus ennuyeux de tous les opéras », tout en clamant sa propre origine divine... Même si le spectateur-auditeur peut sourire devant les élucubrations avinées du poète, il n'en reste pas moins stupéfait par l'étonnant pouvoir d'inventivité du « créateur », que ce dernier soit perçu comme le « personnage » à la verve caractéristique, ou, à un autre degré, comme une incarnation du « librettiste-traducteur » lui-même, caché derrière son personnage et vantant ses propres mérites :

An author I am, a true son of Apollo,
My merit is high, tho' my pocket is low –
Such potions of Helicon's waters I swallow,
A dropsy will soon be my portion, I trow:
With a rhyme,
Chime,
Satyric,
Lyric,
Epic,
Ditty pastoral;
And scribble,
Quibble,
Panegyric,
I write faster all
Than the Pierian stream can flow. –
Who wants an epigram,
Epithalamium,
Acrostic, elegy, or rebus,
Prologue, epilogue,
Verses on a lady's lap-dog. –
For all such wares,
Up four pairs of stairs
Repair to the son of Phoebus.
In a garret I live, on the floor next the heav'ns,
My station is high, tho' my pocket is low,
What! Tho' my affairs are at sixes and sevens,
Why! Many a poet, before me was so.⁵⁷

Cet air, dont la partition précise qu'il doit être chanté sur le mode burlesque (« in a burlesque manner »),⁵⁸ rappelle ici la dimension foncièrement réflexive du théâtre anglo-saxon, toujours prêt à démontrer et à démonter ses propres outils de fonctionnement. En ayant recours au ton de la comédie, et surtout à l'auto-dérision, le dernier air de La Bruce exacerbe surtout le mélange des genres déjà contenu chez Grétry et Sedaine, mais considérablement atténué chez Linley et Burgoyne. En terminant l'ouvrage sur une dimension aussi « récréative » – la virtuosité langagière dont fait preuve La Bruce, notamment manifestée par l'hilarante incongruité des rimes, semble annoncer les trouvailles

⁵⁶ McNally 54.

⁵⁷ McNally 54-55.

⁵⁸ Shield 58.

d'un W.S. Gilbert... –, et en tournant en dérision les éléments « nobles » de l'ouvrage, la version de McNally démontre et revendique sa propre « anglicité ».

La postérité a vigoureusement condamné la réécriture de Shield, les rares commentateurs qui se sont penchés sur les deux adaptations ayant unanimement accordé leur préférence à la version Linley/Burgoyne, certes plus fidèle à l'original.

En dépit de ses quelques outrances, la version de Shield et McNally affiche cependant – comme l'indiquent les paroles de La Bruce dans l'air cité précédemment – davantage d'originalité. Au croisement des influences génériques, elle atteste en effet un pouvoir de « création » et de « recreation » illimité, qui ne fait qu'accentuer la dimension « récréative » d'une œuvre plaisante autant par la fraîcheur de l'univers populaire qu'elle dépeint que par la noblesse de ses accents.

Avec leurs qualités et leurs défauts respectifs, les deux « traductions » examinées contribuent ainsi à diversifier et à élargir les réseaux de significations de l'œuvre première, et cela en fonction des priorités esthétiques conditionnées par l'horizon d'attente de publics différents particulièrement ciblés, quoiqu'en perpétuel renouvellement.